

José María Salvador González, "Fernando Botero. La desbordante sensualidad de los gordos", *Contacto IBM*, 3-4, Caracas, IBM de Venezuela, 1989, pp. 43-48

Contacto IBM

Números 3 y 4 / 1989 Número Doble



Fernando Botero:
"EL ARTE ES
DEFORMACION"



PORTADA: *Autorretrato con Luis XIV* del pintor colombiano Fernando Botero, de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, engalana nuestra portada. Esta obra cristaliza su deseo de llevar a la máxima perfección el empleo de su estilo de madurez de un personaje. En páginas interiores ofrecemos un amplio reportaje sobre el artista.

ContactoIBM

Números 3 y 4 / 1989

Número Doble

SUMARIO

| | |
|---|---|
| 2 | 29 |
| Wilmer Guecaimburú | OfficeVision |
| LA ACTUAL SITUACION TIENE FACTORES POSITIVOS | LA OFICINA DEL FUTURO YA ESTA AQUI |
| 5 | 33 |
| La digitalización de imágenes en el | La 4224 y 4234 |
| ANALISIS DE LAS RADIOGRAFIAS | NUEVOS MODELOS DE IMPRESORAS DE BANDA. |
| 9 | 35 |
| Bioma-IBM | IBM EXPANDE FAMILIA DE |
| AFICHE CONSERVACIONISTA | COMPUTADORAS AS/400 |
| 10 | 36 |
| Guide Latinoamérica | PS/2 Speech Viewer |
| REGISTRADO CAPITULO VENEZUELA | HABLANDO A TRAVES DE LA IMAGEN |
| 12 | 39 |
| Herramientas de Innovación | EDUCACION POR COMPUTADORA |
| FAMILIA IBM/3090 | |
| 21 | 43 |
| Seminario Ejecutivo | Contacto Cultural |
| UN APOORTE DE IBM AL SECTOR PUBLICO | FERNANDO BOTERO |
| 27 | 49 |
| Operaciones con Distribuidores | Auspiciado por IBM |
| CONQUISTANDO METAS COMUNES | GIRA DEL CUARTETO RIOS REYNA |
| | 50 |
| | CONVERSANDO CON JOHN AKERS |

FERNANDO BOTERO LA DESBORDANTE SENSUALIDAD DE LOS GORDOS

Por José María Salvador



Gato (1985. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas). Gigantesco vaciado en bronce que muestra al felino con la impasibilidad de una esfinge egipcia.

Miguelín. 1988.



El colombiano Fernando Botero (nacido el 19 de abril de 1932 en Medellín, Departamento de Antioquia) es considerado hoy día uno de los artistas latinoamericanos vivos más originales y, en todo caso, uno de los que gozan de mayor reconocimiento a nivel internacional. Tal circunstancia ha encontrado un reflejo espectacular en los elevados precios alcanzados por sus obras en el mercado artístico mundial. Esta positiva valoración del trabajo de Botero se fundamenta y se justifica sin duda, en el personalísimo e inimitable estilo que ha logrado configurar desde 1955.

Es útil precisar que la original "sabiduría" pictórica del colombiano se cimenta sobre las sólidas bases de una tradición decantada y enriquecida a lo largo de muchos siglos. En realidad, Botero inició una esmerada formación académica en Madrid en 1952, como alumno regular de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que en sus horas libres realizaba copias de grandes maestros en el Museo del Prado. En Italia aprendió luego la técnica del fresco en la Academia San Marco de Florencia (1953-1954), al tiempo que visitaba los frescos renacentistas más importantes de Arezzo, Siena, Venecia, Ravena y otras poblaciones del norte de la península itálica.

Es curioso y sintomático que, justo en el momento en que se sentía seguro y confiado en los conocimientos técnicos adquiridos en Europa, Botero haya sufrido el fracaso más rotundo y la decepción más grande de su vida artística: recién regresado de Italia, no acertó a vender ni una sola de las cuarenta obras (elaboradas todas en Florencia) de la exposición individual que presentó en mayo de 1955 en la Biblioteca Nacional de Bogotá y, por si fuera poco, los críticos capitalinos lo trataron en esa oportunidad con gran severidad y sin ninguna pizca de consideración.

Fue un duro golpe psicológico y moral, capaz de poner en cuestión su existencia misma como artista. Durante cierto breve período tuvo que dedicarse a otros menesteres menos poéticos —aunque, de momento, más seguros— que el arte: vendió cauchos durante un par de meses y, en algún momento, incluso estuvo a punto de ceder a la tentación de abandonar definitivamente la pintura, ante el temor de no poder vivir dignamente del arte. A pesar de todo, tras establecerse en Ciudad de México en enero de 1956, inmediatamente después de su boda con Gloria Zea, Botero retomó con entusiasmo sus pinceles y sus colores, dispuesto a combatir sin desmayo, hasta triunfar en ese oficio de artista que había elegido irrenunciablemente para sí.

Es precisamente en esa época de dudas, cuestionamientos y reorientaciones cuando vislumbró de repente la esencia germinal del estilo que le habría de ser peculiar. Cuando, al terminar su *Naturaleza muerta con mandolina*, se le ocurrió variar, a modo de broma, el canon regular de proporciones entre el agujero de la caja de resonancia y las restantes partes del instrumento musical, percibió de inmediato la monumentalidad con que éste se le ofrecía: el brusco empujamiento del agujero había producido de rebote el repentino agigantamiento de la mandolina.

Este fortuito descubrimiento venía a poner simbólico punto final a una primera etapa de tanteos (1948-1956), en la que se sumaban diversas influencias venidas de los clásicos del siglo de oro español, de los maestros del Primer Renacimiento Italiano y de los muralistas mexicanos. A partir de ese instante, Botero comenzó a perfilar un estilo cada vez más claramente definido y personal. Es cierto que durante buena parte de la década subsiguiente (1956-1965) trató de conjugar las encontradas influencias de los pintores italianos del Trecento y Quattrocento (patentes sobre todo en la monumentalidad y el modelado de las formas a través de una secuencia de largas pinceladas paralelas) y las

del expresionismo abstracto norteamericano (visibles especialmente en la libertad de los brochazos gestuales y en la relativa descomposición de las formas y volúmenes). Y, si durante el trienio 1963-1965 vive todavía una etapa de transición en la que llega a reabsorber paulatinamente estas últimas influencias, es claro que al menos desde 1965 Botero alcanzó el perfecto dominio de su estilo de madurez, al que se mantiene impertérritamente fiel aún hoy día.

Ese estilo se apoya ante todo en un dibujo muy elaborado, que define con precisión las formas, analiza con meticulosidad cada detalle, y moldea finamente los volúmenes a través de una blanda degradación de los valores claroscuros. Desde este punto de vista, en un universo artístico tan convulsivo como el contemporáneo, que se ha otorgado las libertades más extremas en el diseño de sus formas y con frecuencia incluso ha abandonado decididamente la figuración, no deja de sorprender que Botero se comporte como un auténtico pintor "académico", convencido —como el mejor de los neoclásicos— del papel primordial y determinante del dibujo analítico en la composición pictórica. No en balde el propio artista manifiesta al respecto: "Yo no he hecho nunca un cuadro si no había detrás un dibujo muy acabado, un dibujo con carácter: dibujar es tocar el carácter de las cosas. Yo trato en todo momento de encontrar el carácter de las cosas. Cuando lo encuentro, éste me da un punto fuerte y sólido para hacer un cuadro". No puede negarse, de hecho, que uno de los aspectos que más sobresalen en los trabajos del antioqueño es la minuciosidad con que diseña y detalla cada elemento del tema, y el mimo con que moldea y pule el rotundo relieve de sus volúmenes.

El zurdo y su cuadrilla. 1987.



Esta estructura gráfica viene luego recubierta por una serie de colores alegres y luminosos, distribuidos en finas capas uniformes, con una terminación lisa, homogénea y lustrosa. En este orden de cosas, debido tal vez a su marcada predilección por los tonos claros y radiantes, Botero suele amortiguar los colores, difuminando su luminosidad y asordinando su intensidad a través del agrisamiento de los valores lumínicos, y balanceando por otro lado las áreas de colores meridianos y brillantes con abundantes playas de tonos terrosos y grises.

Lo desconcertante del caso es que Botero aplica este cuidadoso tratamiento gráfico-cromático en imágenes de proporciones aberrantes, en formas en extremo deformadas y en volúmenes rebosantes de masa flácida y gelatinosa: tanto las personas como los animales, los objetos, los componentes del paisaje y los demás elementos del fabuloso “paraíso” boteriano aparecen desmesuradamente hinchados, en alucinante “gordura” pantagruélica.

No le hace, por cierto, ninguna gracia a Botero la idea de que sus obras sean consideradas simples bromas anodinas o meras caricaturas insubstanciales, pues su intención al extrapolar de modo tan inverosímil las proporciones de sus personajes y objetos es exclusiva y profundamente artística. En tal sentido el pintor asegura que, a la hora de buscar un concepto adecuado para definir el rasgo estilístico formal más distintivo de sus obras, “deformación podría ser la palabra exacta”. “En arte —prosigue el pintor—, en la medida en que uno tiene ideas y piensa, está obligado a deformar la naturaleza. El arte es deformación. No hay obras de arte que sean verdaderamente realistas”.

Tan exorbitante deformación, lejos de obedecer a algún tipo de intención ridiculizadora y despectiva, comporta, en cambio, un decidido y entusiasta deseo de complacerse en la sensualidad de las formas representadas. Así lo confirma el propio artista: “Yo sé solamente que lo que más placer me produce en el arte es la voluptuosidad de las formas, la exaltación de la vida que yo encuentro en la expresión de la forma. (...) Para mí, lo más importante del arte es la exaltación de la vida a través de la sensualidad”. Y, por si no quedase suficientemente claro, en otro lugar completa: “El problema es establecer de dónde procede el placer cuando uno está mirando un cuadro. Para mí, es la exaltación de la vida comunicada por la sensualidad de las formas. Por tanto, mi problema formal es crear la sensualidad a través de las formas”.

Casi como consecuencia natural de estas premisas, brota de las composiciones de Botero una marcada sensación de monumentalidad, afirmada en primera instancia por la despampanante hipertrofia de sus formas y volúmenes, y acentuada luego por la pasmosa inmovilidad y esclerosamiento de las poses y actitudes. El maestro de Medellín ha querido, en efecto, descartar por entero el devenir, el movimiento, la acción. Por eso, sus figuras se mantienen pasivas y rígidas, con un aire un tanto hierático y pomposo que remeda en un registro cómico las solemnes representaciones escultóricas del Egipto faraónico.

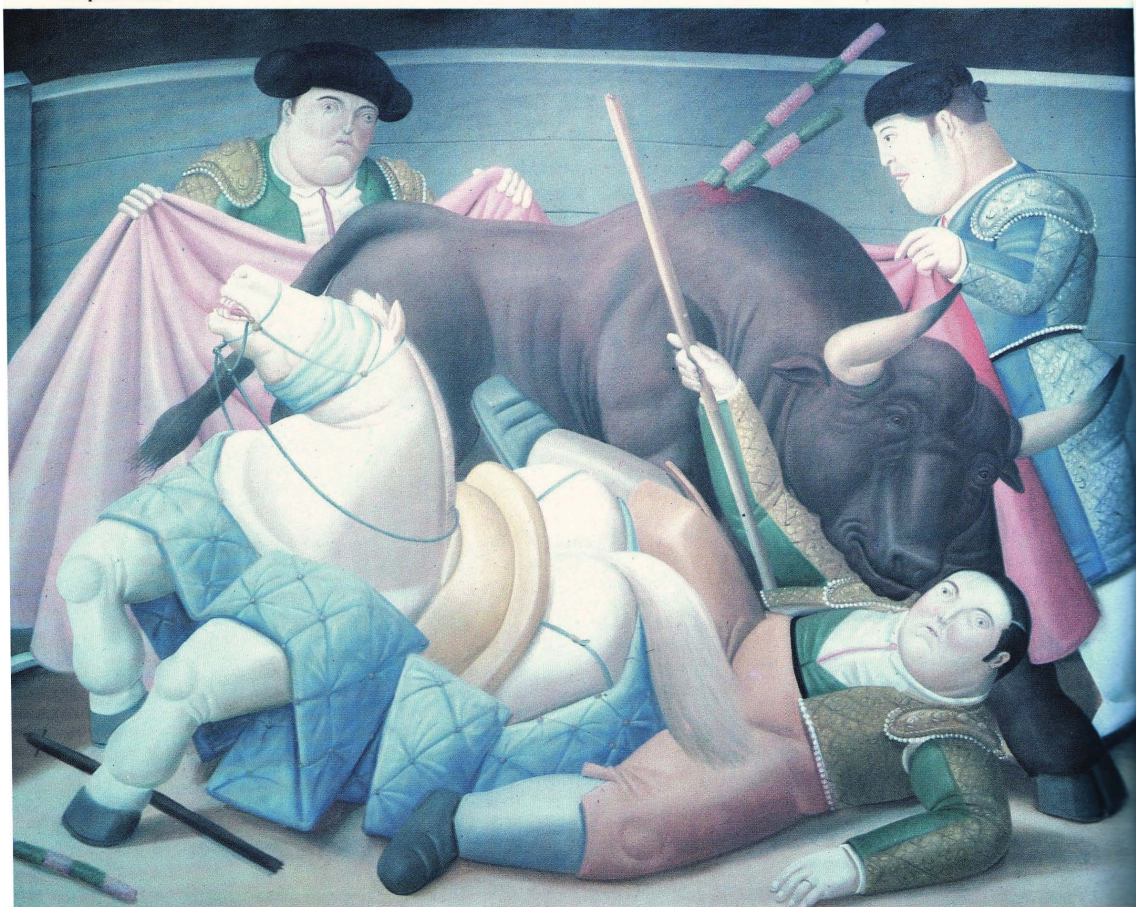
Eso explica en gran medida la inexcusable inexpresividad que muestran los seres representados por Botero: hombres, animales, santos, demonios y los demás estrambóticos habitantes del universo boteriano se exhiben como monigotes impasibles, con una imperturbabilidad que no deja escapar el mínimo indicio de emoción, sentimiento o pasión. A este propósito, no puede ser menos contundente la intención del artista cuando afirma sin ambages: “No estoy interesado en la expresión, risa o tristeza. Encuentro que la expresión en el antiguo arte egipcio

existe en forma de inexpresividad, justamente la forma más elevada de expresión. (...) Las personas que pinto no miran a nada, (...) Alguien que ríe, una sonrisa, me hace sentir la fragilidad. La otra manera (inexpresiva) de un sentido de eternidad, un sentido de continuidad”.

Botero aplica estos singulares rasgos estilísticos a dos series temáticas fundamentales en las que se ha entretenido con manifiesta obsesión a lo largo de su prolífica obra: las reinterpretaciones “a lo Botero” de los grandes clásicos de la pintura mundial (Velázquez, Goya, Rubens, Piero della Francesca, Mantegna, Ingres, Caravaggio y otros grandes pintores del pasado) y, con mucha mayor intensidad, las imágenes y escenas de la vida latinoamericana y, de modo especial, la colombiana.

Es interesante recordar que los dos museos más importantes de Venezuela poseen obras significativas de Botero que ejemplifican a cabalidad ambas líneas temáticas. De las reinterpretaciones hechas por Botero de los clásicos de la historia mundial de la pintura, poseemos en nuestro acervo público *El Niño de Vallecas (según Velázquez)*, 1959 (Colección Museo de Bellas Artes de Caracas), y *Auto-retrato con Luis XIV (según Rigaud)*, 1973 (Colección Museo de Arte Contemporáneo de Caracas). El primero de estos lienzos —una de las diez u once versiones del célebre personaje velazqueño realizadas por Botero en Nueva York en 1959— constituye un excelente ejemplo de la etapa “expresionista” de Botero, fuertemente marcada por la influencia del expresionismo abstracto norteamericano. *Auto-retrato con Luis XIV* cristaliza, a su vez, el deseo del antioqueño de llevar a su máxima perfección el empleo de su estilo de madurez en un personaje, un status y una situación (el Rey Sol engalanado con sus mejores prendas en empingorotada pose de aparato), en los que venían a culminar, en espectacular modelo, los valores de la majestuosa iconografía académica.

El quite. 1988.



Por otra parte, *El poeta*, 1968 y *Mujer poniéndose el sostén*, 1976, ambos en la colección del Museo de Bellas Artes de Caracas, así como *La putica*, 1977, y *Gato*, 1985, éstos dos últimos en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, son cuatro buenos ejemplos de la temática latinoamericana-colombiana desarrollada por Botero. En el primero de estos trabajos, un modesto "escribidor" colombiano queda reflejado en su triste condición de mísero intelectual, rico sólo en fantasías y ensoñaciones, mientras, con su libro y su cigarrillo de humo breve, se recorta abúlicamente sobre unos Andes en

miniatura. En *Mujer poniéndose el sostén*, una inmensa fémina vuelta de espaldas arropa con su desnuda humanidad omnienvolvente la raquítica apariencia de un hombre adormecido en el lecho, como para poner de relieve la tremenda disparidad en la relación erótica de esta risible pareja. *La putica* y *Gato* son, cada uno por su cuenta, dos excelentes ejemplares del quehacer escultórico de Botero. En la primera de las mencionadas esculturas (vacuada en resina sintética y policromada), el tipo, el atuendo, la actitud expectante y el gesto provocativo identifican con humor

amable el rol social del personaje. *Gato* (gigantesco vaciado en bronce) se presenta, a su vez, como paradigmática hipostatización de toda la especie del felino doméstico, con la frontalizada simetría, la impasibilidad y el solemne hieratismo de una esfinge egipcia.